

*Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 84, desembre 2017, p. 133-144  
ISSN: 1133-2190 (format imprès); 2014-0037 (format digital)  
URL: <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG>  
DOI: 10.2436/20.3002.01.137

---

## Aprender a perderse: desorientación, *flânerie*, azar objetivo. Benjamin, el surrealismo y el espacio urbano

Eduard Cairol

Universitat Pompeu Fabra  
[eduard.cairol@upf.edu](mailto:eduard.cairol@upf.edu)

*Para Antoni Marí,  
con emocionado reconocimiento, por su orientación.*

### Resumen

Este artículo es un intento de interpretar la consigna de Walter Benjamin, según la cual, en una ciudad, *hay que aprender a perderse*. A través de esta interpretación el texto aborda la idea benjaminiana de una *crisis de la experiencia*, que sólo puede ser superada mediante estrategias de distanciamiento de la rutina (como la desorientación).

**Palabras clave:** Benjamin, crisis de la experiencia, desorientación, Geografía poética.

### Resum: *Aprendre a perdre's: desorientació, flânerie, atzar objectiu. Benjamin, el surrealisme i l'espai urbà*

El present article constitueix un intent d'interpretar la consigna de Walter Benjamin segons la qual, en una ciutat, *cal aprendre a perdre's*. A través d'aquesta interpretació, el text s'aproxima a la idea benjaminiana d'una *crisi de l'experiència*, que només és possible superar a través d'estratègies d'estranyament de la rutina (com ara la desorientació).

**Paraules clau:** Benjamin, crisi de l'experiència, desorientació, Geografia poètica.

### Abstract: *Learn how to get lost: disorientation, flânerie, objective chance. Benjamin, surrealism and urban space*

This article is an attempt to understand the slogan of Walter Benjamin, according to which, in a city *one must learn to lose him-self*. Through this interpretation, the text embraces also the benjaminian idea of a *crisis of the experience* that can only be overcome through strategies of distancing the habit and routine (such as disorientation).

**Keywords:** Benjamin, crisis of experience, disorientation, poetical Geography.

*La vista del viejo país  
y de la vieja capital ensancha el corazón.  
Chuang -Tzu*

## En el espacio leemos el tiempo

A diferencia del tiempo –con su clara y rígida sucesión lineal de pasado, presente y futuro–, el espacio se caracteriza al contrario por su naturaleza caótica, de pura *res extensa* (Schlögel, 2007, pp. 52-53). De ahí la consiguiente obsesión, ancestral, del hombre por ordenar el espacio, por *mapearlo*: literalmente, por cartografiarlo. *Orientarse* en el espacio es, en efecto, un anhelo natural. Trazar líneas coordenadas, ejes, fijar puntos cardinales, señalar fronteras, enclaves...<sup>1</sup> Y así, en el espacio podemos incluso *leer el tiempo*, según reza el título del hermoso libro de Karl Schlögel.

Pero en el tiempo es posible también *leer el espacio*. Así al menos lo creyó en algún momento Walter Benjamin, quien afirma haber concebido un mapa que registrara el curso de su biografía, con las entradas y las salidas de amigos y conocidos de su esfera de influencia a lo largo de la vida, o los lazos que unían entre sí en cada momento a la madeja de sus relaciones.<sup>2</sup>

Posiblemente no sin razón, la escritora norteamericana Susan Sontag afirmaría, en su sugerente semblanza de Benjamin recogida en *Nacidos bajo el signo de Saturno*, que ello era debido al carácter naturalmente melancólico del autor alemán (Sontag, 2007, pp. 118-126). El temperamento melancólico, poco inclinado a la acción, incluso al puro y simple tomar partido o decidir, se demora todo lo posible, dilatando o *espacializando* por así decir el tiempo. Hasta el punto que –continúa diciendo esta misma autora– el conjunto de la obra de Benjamin sería susceptible de reunirse bajo el título único de: *En busca del espacio perdido*, parafraseando a uno de los escritores preferidos del alemán y que mayor influencia –junto a Kafka y Brecht– ejercieron sobre él. En términos menos enfáticos, el ya citado Schlögel ha proclamado también este carácter profundamente *espacial* de la imaginación de Benjamin. Dicho carácter explicaría también, sin duda alguna, el interés del escritor por el espacio urbano, por las ciudades, como bien ha analizado en un bello estudio Martín Kohan:<sup>3</sup> París, Moscú, Berlín...

---

1. Véase Ingold, *Lineas. Una breve historia*.

2. A este mismo designio de *espacialización del tiempo*, pero ahora más allá de lo estrictamente personal, responden algunas de las más felices intuiciones de Benjamin en el plano filosófico. Así su idea de una *dialéctica en suspenso*, actualización del célebre concepto acuñado por Marx para describir la dinámica histórica, que prescribe su *detención* para mejor captar la trama de relaciones que en un determinado momento se tejen entre los distintos sujetos de la historia. O la no menos fértil concepción de las ideas como *constelaciones*.

3. Véase Kohan, *Zona urbana*.

Resulta, sin embargo, chocante y muy provocador que, en las diversas versiones de su librito sobre Berlín, Benjamin prescriba al lector como la mejor estrategia para conocer a fondo la capital alemana nada menos que la necesidad de *aprender a perderse*:

“No lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Mas para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse. Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma forma que las callejas del centro han de reflejarle las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte” (Benjamin, 2011c, p. 5).

¿Cómo debemos entonces interpretar el consejo, la consigna benjaminiana? ¿Se trata simplemente de una broma? ¿Puede más bien que de un desafío filosófico, un reto planteado al pensamiento con tendencia a permanecer anclado en su *zona de confort*? ¿Qué pretende Benjamin desmintiendo así tan descaradamente la ya citada inclinación humana a *orientarse* en el seno del espacio caótico, a fijar una imagen coherente del mundo?

Se diría que un autor como él, quien según se ha dicho parece destinado a cuestionar y finalmente subvertir las convenciones propias de todos los géneros literarios que cultivó, nos plantea aquí uno de sus mayores desafíos. ¿O acaso no sería a *orientarse* en el espacio, en el mundo entero, en una ciudad concreta, lo que hay —y a veces ardua, penosamente— que *aprender*? *Aprender a perderse*. ¡Vaya provocación! De entrada, obedeciendo a la sugestión genérica que plantea la obra de Benjamin en cuanto a *leer el tiempo en el espacio*, surge la tentación de relacionar también ahora categorías espaciales y temporales, e interpretar la fórmula benjaminiana en conexión o en el marco de su concepción del tiempo. No se trataría, ni mucho menos, de una interpretación descabellada o gratuita. Basada en los propios textos, es sin duda coherente con la unidad, con la trabazón profunda que caracteriza al pensamiento de Benjamin. En efecto, en la versión del texto citado más arriba e incluido en su *Crónica berlinesa* —indudablemente más poético, más plástico y rico en indicaciones que la versión reelaborada posteriormente para *Infancia en Berlín*—, el autor confiesa haber aprendido dicho arte (el arte de perderse) en París; y esta ciudad, a su vez, le remite a Proust, quien, tal y como no podía ser de otro modo, representa para Benjamin una guía o autoridad indispensable en lo referente al *recuerdo* (2015a, p. 12).

Ciertamente, frente al tiempo —histórico o subjetivo— reclamará también Benjamin una suerte de pérdida de orientación. Así, en lo histórico, es de sobras conocido su programa de leer/hacer la historia *a contrapelo*, evitando a un mismo tiempo la rutina del historiador positivo y la corriente devastadora del *progreso*, las cuales nos conducen a falsear la historia ignorando las *ruinas* que dicha corriente deja a su paso: las ideas y los hombres y mujeres perdedores, fracasados, derrotados, ninguneados por la *marcha triunfal* del curso histórico interpretado teleológicamente (es decir, *orientado* a un fin). No sólo eso. Son los mismos recuerdos, ahora en el ámbito de lo personal, los que no pueden ser

exhumados si no es mediante un cierto dar vueltas sin ton ni son, de forma insistente pero a la vez errática, *desnortada*. Benjamin lo expone muy gráficamente en uno de sus breves textos programáticos, el titulado *Desenterrar y recordar*:

“Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo, no debe temer volver una y otra vez a la misma circunstancia, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra” (Benjamin, 2011b, p. 128).

El verdadero tesoro, que no es tanto el recuerdo como aquella *imagen* que surge en el seno (o en el amasijo) de los recuerdos, se encuentra tan sólo al final de un premioso proceso de excavación en el terreno de la memoria. Un proceso que avanza volviendo una y otra vez al mismo punto, y que recuerda al extravío o *desorientación* de quien se ha perdido.

## Crisis de la experiencia

En su conjunto, este original punto de vista del autor alemán descansa sobre la distinción, clave precisamente en Proust, entre la memoria voluntaria y la involuntaria. No es así en ningún caso la primera –que nos permite *orientarnos* con seguridad en el pasado– la que nos brindará el tesoro de la imagen, sino tan sólo la segunda, especie de agujero negro, de materia oscura donde toda luz es absorbida y resulta imposible no perder pie, no *perderse*... Y, sin embargo, es en ella –en la memoria involuntaria– donde quedan depositadas nuestras *auténticas experiencias*, es decir, aquellas destinadas a convertirse en significativas. Quede por el momento sólo apuntado este tema de la *riqueza* de la experiencia.

Pero no hace en absoluto falta permanecer en esta esfera de lo temporal para interpretar la consigna que nos desafía desde el inicio de *Infancia en Berlín* acerca de la conveniencia de *aprender a perderse*. En la versión más literaria del texto –*Crónica berlinesa*– leemos:

“Mas de verdad perderse en la ciudad –como te puedes perder dentro de un bosque– requiere bien distinto aprendizaje. Pues letreros y nombres de las calles, transeúntes, tejados y quioscos, o las distintas tascas y tabernas tienen que hablarle al que deambula como una ramita que en el bosque cruje bajo el peso de sus pies, como el grito de alarma que despide un avetoro en la lejanía, como la calma repentina de un calvero justo de cuyo centro brota un lirio” (Benjamin, 2015a, pp. 14-15).

“El grito de alarma que despide un avetoro *en la lejanía*”, dice Benjamin. En el contexto de una aproximación a la capital de Alemania, la imagen resulta cuanto menos desconcertante. No obstante, no se trata de la primera ni de la última vez que el autor recorre a la naturaleza para ilustrar un concepto clave de su pensamiento. En efecto, una imagen muy parecida se encuentra también en su *Pequeña historia de la fotografía*, del año 1931, para reaparecer más tarde

en el célebre texto *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936-1939), en ambos casos para ilustrar el concepto de aura. Pero ¿qué es propiamente el aura? “Una trama muy especial de espacio y tiempo, la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin, 2004, p. 40). Y va a continuación la conocida imagen extraída de la contemplación del paisaje natural: “En un mediodía de verano...”, etc...

El aura, para Benjamin, designa una determinada *cualidad* de la experiencia, un determinado grado de *intensidad* de la misma que se da sólo en momentos muy privilegiados. En el marco de dicha experiencia, los objetos –dotados de un “aura”– se nos aparecen *en la lejanía* y, por ello mismo, intensificados (a causa precisamente de su intangibilidad). Ahora bien, como continúa afirmando Benjamin, “traer más cerca de nosotros las cosas es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier situación” (2004, p. 42). De modo que la experiencia plena, intensa en su cualidad de significativa, se halla actualmente amenazada por el deseo generalizado (de las masas) de “traer más cerca” o *aproximar* las cosas, esto es, de hacerlas asequibles, perpetuamente disponibles y, así también, de convertir lo único de la experiencia en repetible, o sea, en monótono y rutinario. Nos hallamos, entonces, frente al tema benjaminiano de la *decadencia del aura*; fórmula un tanto críptica que encubre en realidad otra cuestión no menos perentoria, a saber: la de la *crisis de la experiencia* en el mundo contemporáneo o época del alto capitalismo.<sup>4</sup>

La decadencia del aura en el mundo de la reproducibilidad técnica, es decir, de la reproducción en masa de las imágenes supone –en un sentido general–, para el hombre contemporáneo, una devaluación o un *empobrecimiento* de la experiencia. Pues, esta experiencia pierde su carácter único, su *aquí y ahora*, que la hacía valiosa, para convertirse –a fuerza de universal y perpetuamente disponible– en intercambiable y rutinaria. Y así alcanza, finalmente, la irrelevancia. Ya *no nos dice nada*. Y no deja de ser importante para nuestro propósito que, cuando Benjamin aborda el tema del empobrecimiento de la experiencia *como decadencia del aura* en su famoso texto de 1936, utilice como término de comparación precisamente a la arquitectura. En efecto, la experiencia plena puede ser comparada a la percepción visual que la pintura –un arte que pertenece más al pasado que al presente– exige: concentración, atención despierta. En cambio, nuestra relación habitual –y no la excepcional propia del turista– con la arquitectura (en la calle o el barrio donde vivimos, o en el interior de nuestro propio domicilio) es una relación caracterizada por la rutina y el acostumbamiento: táctil, dice también Benjamin, en definitiva, una atención *distráida* (2013, pp. 99-101).

La rutina y la monotonía, indudablemente, devalúan o empobrecen nuestra experiencia: la hacen irrelevante. Benjamin lo afirma también expresamente en otro trabajo, no muy anterior a la primera versión de *Infancia en Berlín*, y

4. Véase Amengual – Cabot y Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición*. En especial los textos de las pp. 29-82.

consagrado, asimismo, a lo que el propio autor llamaría *trazar una imagen de la ciudad*. Se trata de *Calle de dirección única* (1928):

“OBJETOS PERDIDOS. Lo que hace irrecuperable e incomparable la primera vista de un pueblo o de una ciudad en el paisaje es que ahí lo lejano se une estrechamente a lo cercano. La costumbre aún no ha hecho su trabajo. En cuanto empezamos a orientarnos, el paisaje ya desaparece, como la fachada cuando entramos a una casa. Aún no nos lo ha impuesto la observación constante, habitual. Pero cuando empezamos a conocer el lugar, no podemos ya recuperar esa imagen primera” (Benjamin, 2011a, p. 52-53).

Un texto formidable, sin duda, para nuestros objetivos, pues parece que con él todas las cuestiones abordadas hasta el momento se comienzan por fin a anudar. Por un lado, la imagen *primera*, la primera vista de un pueblo o de una ciudad en un paisaje: irrecuperable e incomparable. Es la imagen aurática, según el modo de percepción ocular: como la fachada de una casa (para un extraño o un turista, no un residente habitual), *donde lo lejano se une estrechamente a lo cercano*. Idéntica definición del aura en términos de *lejanía* (*por cercana que esté*) a la que ya conocemos por otros textos citados a propósito. Por fin, el paisaje *que desaparece*, literalmente (OBJETOS PERDIDOS), como la fachada cuando nos introducimos en el interior de la casa: la experiencia depauperada, empobrecida. ¿Y la razón o motivo de todo ello? La costumbre, desde el momento que ha impuesto su trabajo, su ley podríamos decir también: la observación reiterada, habitual.

Si deseamos, por tanto, recuperar la nitidez e intensidad de la experiencia original, primera, hoy perdida –o por lo menos amenazada, devaluada– es preciso no conocer el lugar o bien hacer *como que no* lo conocemos, es decir: no llegar (o no empezar) a *orientarnos*. Ahora lo entendemos todo mejor. El difícil, y a veces arduo, arte de la desorientación es una estrategia para recuperar la imagen primera, incomparable, de un paisaje; en este caso, una ciudad. Y ello, claro está, sólo tiene sentido cuando se trata de la ciudad natal (o en la que hemos vivido muchos años): Berlín. La consigna benjaminiana de *aprender a perderse* únicamente es aplicable a la capital alemana, donde Benjamin nació y pasó su infancia y primera juventud; no, por supuesto, al resto de ciudades, donde, como señala Martín Kohan, Benjamin tratará siempre de orientarse lo mejor posible (Kohan, 2007, p. 27). Es aquí, en la ciudad del Spree, donde el efecto letal de la *costumbre* (de la observación constante, habitual) y la rutina entorpecen –hasta hacerla virtualmente *irrecuperable* –la imagen primera, *incomparable* en su intensidad.<sup>5</sup>

5. No olvidemos las circunstancias biográficas en las que Benjamin concibió y emprendió el proyecto (absolutamente *proustiano*) de rememorar su infancia en el Berlín del 1900. Unas circunstancias harto dramáticas, pues en 1930, ante el curso tomado por los acontecimientos políticos, el escritor empieza a contemplar como definitivo el alejamiento de su país, y es ante esta perspectiva cuando acomete la tarea de recuperar sus vivencias infantiles.

## En busca del espacio perdido

La tarea, como hemos ido viendo ya, no puede ser más parecida a la que constituye el proyecto de la *Recherche* proustiana. Y si, por lo menos en la interpretación de Benjamin, la estrategia adoptada por Proust consiste en restaurar el “tiempo perdido” de la infancia y juventud evitando el recurso a la memoria voluntaria —donde se acumula sólo la experiencia empobrecida, permanentemente a disposición de la conciencia—, y confiándose a las felices reminiscencias de la memoria involuntaria, accesible azarosamente más bien a través de las sensaciones, así también Benjamin optará por diseñar un despliegue táctico muy parecido para la reconstrucción de su infancia berlinesa. En efecto, también para él se trata de recuperar la nitidez, la intensidad de las sensaciones antes de su empobrecimiento en manos de la habituación. Hay que mantener, por lo tanto, a toda costa, la *extrañeza* de estas sensaciones: su (aurática) *lejanía*. De ahí que Benjamin apueste por el aparentemente paradójico traslado a Berlín del *extrañamiento* que caracteriza al *flâneur* de Baudelaire (un *desclasado*, según el propio Benjamin) por las calles y los pasajes del viejo París: *el retorno del flâneur*. Sustraído a la mirada empobrecida, roma, de lo habitual, la experiencia de la ciudad puede recobrar así su fuerza y su intensidad originales. Entonces todo resulta significativo; toda cosa, incluso el menor detalle o accidente, *se convierte en símbolo*. Recupera como por ensalmo el encanto y el prestigio de *lo nuevo*. El propio Baudelaire ya lo había afirmado así en su opúsculo titulado justamente *El pintor de la vida moderna*, publicado en forma de libro el año 1863. Allí, el poeta francés, escribía que para el niño todo aparece a los ojos *como nuevo*; y que, tal vez, el genio no consistiría en otra cosa que en ver el mundo como eterna *novedad* (Baudelaire, 2008, p. 83-85). Entonces todo resuena a nuestro alrededor una vez más *como el grito de alarma que despide un avetoro en la lejanía*, etc...

Influido, tanto como por Proust, por la concepción del genio y de la creación artística de Baudelaire (a quien, como es de sobras conocido, Benjamin tradujo y convirtió en el centro neurálgico de su propia investigación sobre los orígenes de la Modernidad en el París del 1850), el autor de *Infancia en Berlín* y de *Crónica berlinesa* persigue también en sus dos textos sobre la capital alemana contemplar la ciudad *como si fuera por primera vez*, sustrayendo dicha contemplación a la rutina y entregándola a la novedad. Pero esto tan sólo se consigue a través de un proceso consciente de extrañamiento, es decir, por el difícil arte de la desorientación. Tal vez no sea nada nuevo. En efecto, ya Aristóteles, a propósito de la tragedia, hablaba de la *anagnórisis* o el reconocimiento: aquel momento en que, al héroe trágico, *se le abren los ojos*. Y no olvidemos que uno de los paradigmas o modelos más notables de esta acción y sabiduría trágicas, Edipo, accede al conocimiento de la verdad de su destino precisamente *tras arrancarse los ojos*; un motivo retomado con frecuencia por los surrealistas (Buñuel-Dalí, Ernst, etc...) a los que —como ya veremos— Benjamin se sentía tan cerca. Ni

que una de las obras cumbre de la literatura griega, la *Odisea* homérica, nos presenta precisamente un trayecto circular en virtud del cual el protagonista conquista la plenitud de su experiencia únicamente tras un largo alejamiento de su patria, al término del cual se consuma ese *reconocimiento* (de su hijo Telémaco, su padre y finalmente de su esposa) del que hablaba Aristóteles y, en el caso de Penélope, tan sólo tras haberse *disfrazado de pastor* (sustrayéndose a su aspecto habitual y apareciendo, por lo tanto, *como otro*).

Pero acaso no sea necesario remontarse a referentes tan lejanos, pues es el propio entorno de Benjamin el que proporciona ya ejemplos consumados de esas técnicas del extrañamiento. En primer lugar, la imagen surrealista. Sí, aquella que encuentra su definición consumada en la célebre fórmula de Lautremont que sitúa un paraguas y una máquina de escribir juntos sobre una mesa de disección.<sup>6</sup> Así entendida, la *imagen* de los surrealistas constituye a su vez el germen del que acaso sea el más revolucionario (por cuanto transformará radicalmente el concepto de *autoría*) y fecundo (pues se halla de un modo u otro en la base de casi todas las estrategias artísticas posteriores) de los procedimientos creativos surrealistas: el *collage*. Es de este —que combina los materiales más alejados entre sí— que se ha podido afirmar justificadamente que representa (en cuanto *montaje*) probablemente la fuente de inspiración más directa del estilo de pensamiento y la escritura filosófica de Benjamin, caracterizados por su yuxtaposición de materiales procedentes de distintas disciplinas y por su curso expositivo aparentemente discontinuo. Todo ello nos remite entonces a un segundo referente indiscutible para la estrategia benjaminiana del *extrañamiento*, a su vez muy estrechamente vinculado a la imagen surrealista. Se trata del *montaje* cinematográfico, bien conocido y estudiado por Benjamin, sobre todo a partir del cine ruso de vanguardia de la época, en particular de la figura de S. Eisenstein. Como afirma *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, para Benjamin el montaje imposibilita la inmersión del espectador en las imágenes proyectadas en la pantalla, provocando así un efecto de distanciamiento o de *extrañamiento*; efecto que (en un quiebro ciertamente sorprendente) debería a su vez impedir la *alienación* del sujeto histórico del proletariado.

Pero antes de seguir adelante no olvidemos que el recurso surrealista a cuantas instancias suponen una discusión del primado de la conciencia (el montaje, ciertamente, pero también el sueño o el *azar objetivo*), proyectadas en la experiencia del espacio urbano, contaban ya con un ilustre precedente en el momento en el que Benjamin acomete su propio proyecto centrado en Berlín, así como de un breve pero significativo historial de prácticas sin duda bien conocidas por el escritor alemán. Se trata, respectivamente, del texto seminal de Louis Aragon *El campesino de París*, publicado en el año 1924, y los paseos surrealistas celebrados entre 1924 y 1925. Por lo que respecta al libro de Aragon, como es sabido reconstruye un recorrido a pie por el Pasaje parisino de la Ópera, ya

---

6. Véase Jiménez, *La imagen surrealista*.



entonces destinado a su demolición, al hilo de las sugerencias que el azar va presentando al paseante en forma de rótulos comerciales, tiendas, almacenes y negocios más o menos sórdidos, etc. Benjamin mismo reconoció la profunda impresión dejada en él por la lectura de dicho texto, que puede ser considerado incluso el detonante de la *Obra de los pasajes* (*Passagenwerk*) benjaminiana. Por otro lado, hoy conocemos ya con relativo detalle la historia de los paseos surrealistas, no sólo gracias a la obra de André Breton sino también a estudios como el de Francesco Careri, el autor de *Walkscapes*. En efecto, a partir de 1924 el grupo surrealista organizó, ya sea en las cercanías de París o bien en la propia capital, una serie de paseos guiados sólo por el flujo del inconsciente, mediante los que sus miembros se proponían descubrir una *ciudad del sueño*.<sup>7</sup>

## Poética de la geografía

Y, ya por último, la estrategia benjaminiana del extrañamiento con el objetivo de lograr una intensificación de la experiencia tiene su referente tal vez de mayor influencia en la técnica del “teatro épico”, de Bertold Brecht, amigo íntimo de Benjamin durante años para mayor irritación de Scholem y, sobre todo, de Theodor Adorno. El propio Benjamin analizó con detalle dichas estrategias de montaje en sus *tentativas* sobre Brecht, donde sostiene, entre otras cosas, que con *la interrupción elevada a principio*, el teatro épico «adapta un procedimiento al que, en los últimos años, nos han acostumbrado el cine y la radio, la televisión y la prensa. Me refiero al procedimiento del montaje» (Benjamin, 2015b, p. 30). En el montaje –continúa diciendo Benjamin– el elemento montado *interrumpe* el contexto en el que se inserta. Para el caso concreto del teatro de Brecht, elementos como las *canciones* insertas en el curso de la obra tienen como finalidad interrumpir la acción de la trama. Con ello se pretende evitar que se genere una *ilusión* en el público; al contrario, se crea así en el espectador una *distancia* tan sólo desde la cual resulta posible el *reconocimiento* de las así llamadas “situaciones” sobre las que reflexionar críticamente (y, por ende, con objetivos revolucionarios). La interrupción de la ilusión equivale a la alteración de una rutina, y el descubrimiento de una situación al *reconocimiento* (o *anagnórisis*) aristotélico por el cual se abre paso a la conciencia, ya –en el caso de la tragedia– el destino del héroe trágico, ya –en la saga de Proust– una cierta reminiscencia, o –en el del propio Benjamin– el “aura” de las cosas.

En el caso específico de Benjamin, un tal extrañamiento parece conseguirse a través de dos vías. Por un lado, un movimiento de *acercamiento*, ya constatado por Adorno en una breve nota necrológica sobre su amigo fallecido. En efecto, según aquel, Benjamin “contemplaba todos los objetos tan de cerca que se le convertían en extraños, y era en dicha extrañeza que terminaban por revelarle

---

7. Véase el estupendo libro sobre el tema de Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, pp. 88-90.

su secreto" (Adorno, 2001, p. 85). Se trata de la estrategia del *miope*, que tan bien ha descrito una vez más Kohan,<sup>8</sup> y que se pone de manifiesto en diversas actitudes típicas (y proverbiales) de Benjamin: desde la que nos muestran las fotografías del escritor consultando documentos en la Biblioteca Nacional de París, tomadas por Giselle Freund, hasta su forma característica de dirigirse a un auditorio con la vista fija en un punto indeterminado del horizonte. Y tenemos, en segundo lugar, la estrategia del *alejamiento*, del que de algún modo hemos visto ya tantos ejemplos a lo largo de estas páginas. Regresemos ya ahora, para finalizar, a nuestro terreno, esto es, a la cuestión de la *desorientación* en el marco del espacio urbano (más concretamente, de Berlín). Como Benjamin expone claramente en su texto sobre Hessel *El retorno del flâneur*, citado anteriormente, quien no visita una ciudad por vez primera, como el turista, sino que *regresa* de nuevo a la misma (como Benjamin mismo y el propio Hessel), abandona voluntariamente las rutas *habituales* a lo largo de templos, monumentos célebres, plazas valladas y demás santuarios nacionales, para entregarse gustoso al "olor de una sola brizna de aire o el tacto de un solo azulejo" (Hessel, 1997, p. 212). No resulta en absoluto difícil de reconocer en este breve fragmento al mismo autor de *Infancia en Berlín* o *Crónica berlinesa* cuando nos hablaba del crujido de una ramita en el bosque bajo los pies del paseante. Y, en efecto, tal y como nos sugerían también los dos textos citados, para quien recorre la ciudad con el espíritu de un paseante (*flâneur*), la ciudad se convierte en un *paisaje*. Más concretamente, afirma Benjamin: "para él [esto es, para el *flâneur*], la ciudad se presenta en sus polos dialécticos: se le abre como un paisaje, se cierra en torno a él como una habitación" (Hessel, 1992, p. 217). Se trata de las dos vías de extrañamiento que hemos señalado anteriormente, cuya finalidad no era otra que restaurar una experiencia plena, significativa. Como sigue diciéndonos el mismo texto: "Los muros cortafuegos son sus escritorios, los kioscos de periódicos su biblioteca, etc..." Así según la "estrategia del *miope*". Y, complementariamente:

"Si [los ciudadanos de Berlín] sólo percibieran el cielo sobre el puente del ferrocarril tan azul como si estuvieran sobre las cadenas de la Engadina, el silencio surgiera del barullo como una oleada y en las pequeñas calles en el interior de la ciudad quedaran reflejadas las horas del día tan claramente como en un valle de montaña" (Hessel, 1992, p. 217).

La relación entre este último fragmento y el que se hallaba en el origen del presente texto es más que evidente, y puede servir acaso como punto de partida para nuestro último comentario. *La ciudad como paisaje*. La propuesta de desorientación como estrategia para recuperar una experiencia más significativa del espacio urbano (frente a la rutinización de la vida moderna o a los usos de la cartografía y la geografía más académicas) presenta puntos de contacto con numerosas prácticas contemporáneas. Sirvan la ya mencionada relación con los *paseos* surrealistas, germen a su vez de la así llamada *deriva* de los *situacionistas*;

---

8. Véase el análisis de esta "estrategia del miope" en Kohan, *Zona urbana*, p. 28-30.

o la no menos consabida relación con los artistas encuadrados en el movimiento del *land-art* (muy especialmente Richard Long, autor de la célebre obra titulada *A line made by walking*, de 1967). Asimismo, merecerían tal vez ser consideradas las posibles sugerencias de Benjamin a la hora de responder a la demanda de una *geografía poética* formulada por Michel Onfray desde las páginas de su *Teoría del viaje* (subtitulado, precisamente, *Poética de la geografía*). Allí, el autor apela a la posibilidad de reconciliar lo material y lo abstracto, el mapa y el poema, en una *poética del espacio* que, no en vano, apuntaría a Bachelard como a uno de sus precursores (junto al Deleuze de *Mil mesetas* o la *geografía coremática* de R. Brunet). Una *geografía poética*, según Onfray, supondría “el arte de dejarse empapar por el paisaje, además de una voluntad de comprenderlo [...] antes de partir a las regiones lúdicas donde el poeta sigue al geógrafo y al filósofo como complemento, no como enemigo” (Onfray, 2016, p. 129). ¿Acaso el *tour de force* de Benjamin, en su esfuerzo por alejarse de los lugares comunes invistiendo al espacio urbano, a través de estrategias de *extrañamiento*, con los prestigios del “aura”, con la unción de la *experiencia plena*, no merecería tal vez figurar entre esta lista de ilustres provocadores dispuestos a ensanchar los horizontes del saber geográfico? Si la filosofía –tal y como afirma el conocido dicho platónico– dio comienzo con el *asombro*,<sup>9</sup> ¿no podría tal vez la Geografía asistir también a un nuevo nacimiento de la mano de la *desorientación* y el *extrañamiento* del espacio?

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2001). *Sur Walter Benjamin*. París: Gallimard.
- AMENGUAL, Gabriel; Mateu CABOT ; J. L. VERMEL [eds.] (2008). *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta.
- ARISTÓTELES (2002). *Poética*. Madrid: Istmo.
- BAUDELAIRE, Charles (2008). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Langre.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- (2011a). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.
- (2011b). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- (2011c). *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada.
- (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2015a). *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada.
- (2015b). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERSCH, Jeanne (2010). *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*. Barcelona: Acantilado.
- HESEL, Franz (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos.
- INGOLD, Tim (2015). *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- JIMÉNEZ, José (2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Trotta.
- KOHAN, Martín (2007). *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid: Trotta.

9. Véase Hersch, *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*. El libro de la destacable filósofa suiza reconstruye toda la historia del pensamiento filosófico tomando como guía la idea de la curiosidad o el *asombro* de los pensadores ante la realidad, en cualquiera de sus aspectos.

ONFRAY, Michel (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Madrid: Taurus.

SCHLÖGEL, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Siruela.

SONTAG, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Mondadori.